

Sen jest ważniejszy?

Swoją pracę nad dramatem określili jako imitację, a więc naśladowanie oryginału w miejsce przekładu. Powstały tą drogą tekst okazał się nośny, tak więc teatry polskie sięgają dziś chętniej po imitację niż po wierny przekład Edwarda Boyé dokonany w latach trzydziestych.

Szesnaście lat temu wystawił *Zycie jest snem* w imitacji Teatr Nowy. Przypomnę, bo warto pielegnować dobrą łódzką tradycję teatralną, że spektakl ten, wyreżyserowany przez Witolda Zatorskiego, w oparciu scenograficzną Henri Poulaina (obaj nieodżałowani twórcy nie należą już do żyjących) i z Andrzejem Mayem w roli Księcia Sigismundo, zwieńczony był w roku 1970 nagrodą Srebrnej Łódki.

Po tej niezbędnej dygresji wracamy do materii literackiej, której współtwórcą obok XVII-wiecznego dramaturga jest współczesny nam poeta. W uczonym wywodzie, jakim poprzedził publikację dramatu Calderona (PIW 1971), uzasadnia Rymkiewicz potrzebę stworzenia nowego pojęcia w zakresie przyswajania klasycznego tekstu obcojęzycznego, czyli właśnie imitacji. Nie słowo określające jest tu chyba najważniejsze, autor przyjął je na własny użytek. Słabością tego konceptu wydaje się fakt, że imitacja ma u nas w mowie potocznej nieco inny sens. Trzeba by więc widza każdorazowo odsyłać do rozprawki Rymkiewicza, by uzmysłwić mu (widzowi, nie Rymkiewiczowi!), na czym polega stosunek tekstu polskiego do oryginału.

Najkrócej mówiąc, teksty te nie są identyczne w literze. Polska wersja jest raczej jedynie podobna, opowiadając fabułę sztuki Calderona wraz z jej ładunkiem intelektualnym swoimi słowami. A zatem: Calderon głosem Rymkiewicza. Język poetycki tego ostatniego ma dla współczesnego odbiorcy wszelkie cechy dostępności, dzięki czemu może spełniać rolę skutecznego nośnika dla świata myśli hiszpańskiego mistrza.

Dramat Calderona jest z typu baśniowych, przy czym baśń to pełna okrucieństwa. Bohaterowie kierują się chłodnymi kalkulacjami lub kapryсами, realizując swoje interesy bez liczenia się z tym, że działanie ich może być krzywdzące dla innych, może im zadawać cierpienie. W taki właśnie sposób król Basilio przesadził los swego syna Sigismunda.

Umiejscowienie fabuły w Polsce nie ma większego znaczenia, jest całkowicie grą fantazji. Autor niewiele zapewne wiedział o kraju nad daleką Wisłą, a jeśli nawet i coś wiedział, to podczas pisania dramatu mało go to obchodziło. Polska mogła znaczyć dla Calderona *wszędzie* lub *nigdzie*.

Znaczenie omawianego przez nas tekstu nie polega dzisiaj z pewnością na jakiegokolwiek rodzajowości czy na obrazie obyczaju barokowej Hiszpanii pod berłem króla Karola I. Takie muzealne potraktowanie dramatu uczyniłoby go dziś niestrawnym. Słusznie więc Rymkiewicz wyłuskuje to, co w anachronicznym tekście może być dla nas istotne.

Jest w sztuce Calderona moment, gdy książę Sigismundo, skuty z woli ojca od dzieciństwa w kajdany, otrzymuje również na rozkaz Basilia silny środek nasenny, by zbudzić się w zupełnie innej kondycji. Oto nie ma już śladu po krępujących go łańcuchach, ciało Sigismunda zdobią aksamity i złotogłowa, a na jego polecenia czeka czereда posłusznych dworaków i służących. Ta zmiana tak jest diametralna, że nieszczęsny principe podejrzewa, że nową okoliczności to tylko sen.

I oto dzięki tej sytuacji i jej implikacjom myślowym wkraczamy nagle w obszar bliski owym poligonom intelektualnym, po których porusza się filozofia, psychologia i sztuka XX wieku. Chodzi o subtelną granicę między snem i jawą, granicę którą człowiek przestępuje wielokrotnie w obie strony, nie zawsze pewien do końca, czy przeżywa coś w rzeczywistości, czy też śni.

Zycie miesza się ze snem — pisał Jerzy Zawieyski w Kartkach z dziennika. — Sen jest ważniejszy. Zawsze dziwny, wróżebny, przejmujący grozą, zachwycający symbolem lub nauką moralną.

Tu niejeden z czytelników zaprotestuje. Sen to sen, a jawa to jawa! — wykrzyknie. — Nie trudno je od siebie odróżnić. A ktoś inny przetęgną się i powie: *Sen mara, Bóg wiara.*

Jest w takim stanowisku coś z małego realizmu, z potocznego, niepogłębionego doświad-

może obecny stan, w którym ksiączę jest wolny i wszechwładny, to właśnie rzeczywistość, a złym snem były kajdany? Czy może wreszcie i jeden, i drugi stan jest tylko snem? Może całe życie ludzkie to tylko sen?

Trapiiony tymi wątpliwościami Sigismundo wypowiada znamienne słowa:

*Śnię przebudzony
że uśpiony nie śpię
wszystko
to jedno i wszystko
we śnie.*

Przewrotny to tekst, jakby żywcem zaczerpnięty z Mroźka. A to właśnie próbka rymkiewiczowskiej imitacji. Barokowe dywagacje Calderona przebierają się tu w strój współczesnych pojęć i współczesnego słownictwa.

Ta dzisiejsza wykładnia starej sztuki legła u podstaw spektaklu Teatru Narodowego. Pierwszym tego sygnałem jest scenografia autorstwa Katarzyny Kępińskiej, ażurowa, przypominająca przestrzenną konstrukcję geometryczną, ale także klatkę, egzystencjalistyczny symbol uwikłania człowieka w życie. Ta rama plastyczna odrywa fabulę od hiszpańskiej XVII-wiecznej dosłowności, co więcej, odrywa ją od jakiegokolwiek zakotwiczenia, w rzeczywistości, odsyłając widza w sferę abstrakcji, gry intelektualnej.

Znak plastyczny Kępińskiej to widomy wyraz klucza, jaki Krystyna Skuszancka przyjęła dla całego przedstawienia. Dla inscenizatorki nie jest istotna zewnętrzna tkanka fabularna sztuki ani jej lokacja w czasie czy przestrzeni. To uprzedmiotowiona i spersonifikowana myśl autora, gra jego wyobraźni przekraczająca doświadczenie epoki, kształtuje widowisko.

Dla takiej intencji obojętny staje się rysunek wewnętrzny postaci. Wyjaśnijmy to na przykładzie głównego bohatera, księcia Sigismunda. Wyrocznia każe uważać go za człowieka z natury okrutnego. Tymczasem, jak się później okazuje, Sigismundo nie ma określonego charakteru, jest — według Rymkiewicza — czystą możliwością jakiegokolwiek istnienia, a więc tetonem, któremu okoliczności nadają dowolną wartość. Jego decyzje działania poprzedzone są kalkulacją i oceną szans. Czy nie jest ewidentnym tego dowodem choćby końcowy jego wybór infantki Estrelli na towarzyszkę życia? Ani słowa tam o miłości z jednej czy z drugiej strony.

Nie trzeba nikogo przekonywać, przed jak trudnym zadaniem postawiła wykonawców reżyserka, zgodnie zresztą z intencjami imitatora. W tekście Rymkiewicza nie znajdowali aktorzy materiału na kreowanie psychologicznego obrazu postaci. A grać abstrakcyjne zawiłości myślowe to taniec na linie!

Niemożliwością staje się w tym warunkach osiągnięcie jakichś wybitnych indywidualnych osiągnięć aktorskich. Zbiorowym wysiłkiem zespół grający stał się wykładnią toku myślowego sztuki. Wykładnią, dodajmy, bardzo klarowną.

Mimo tych generalnych ograniczeń warto podkreślić szczególnie duży wkład w tę ekwilibrystykę Tomasza Budyty (Sigismundo), Józefa Skwarka (Basilio), Krystyny Królowny (Rosaura) i Stefana Knothe (Clotaldo).

Wieczór spędzony na prezentacji Teatru Narodowego uznać należy za bardzo udany.

Pedro Calderon de la Barca *Życie jest snem* (La vida es suenja); imitacja — Jarosław Marek Rymkiewicz; reżyseria — Krystyna Skuszancka; scenografia — Katarzyna Kępińska; muzyka — Adam Walaciński; układ tańców — Barbara Fłejewska i Werner Wróbel; plastyka ruchu (układ pojedynków) — Ryszard Olesiński; Teatr Narodowy w Warszawie w sali Teatru Nowego w Łodzi; premiera — 25 kwietnia 1985 r.

WŁADYSŁAW ORŁOWSKI